

Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo *El sacrificio de Isaac* de Espinosa

Abraham as a Christian Hero. The Purpose of the Canvas *Isaac's Sacrifice* (*El sacrificio de Isaac*) by Espinosa

Andrés Herraiz Llavador

Universitat de València, España

andherrallav@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4728-1095>

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio del tipo iconográfico del Sacrificio de Isaac a partir de la pintura de Jerónimo Jacinto de Espinosa conservada en la Real Parroquia de San Andrés de Valencia, realizando un análisis diacrónico de la continuidad y variación del tipo y definición de las fuentes literarias. El objetivo es definir el modo en el que la imagen de Abraham se convierte en el Barroco hispánico en figura del héroe cristiano, identificando tanto los antecedentes visuales y discursivos como los préstamos significativos en la línea de lo definido por Bialostocki como tema de encuadre.

Palabras clave: Sacrificio de Isaac, Abraham, tema de encuadre, Barroco hispánico, Jerónimo Jacinto Espinosa.

Abstract

The present work deals with the study of the iconographic type of Isaac's Sacrifice from the painting by Jerónimo Jacinto Espinosa (preserved in the Royal Parish of San Andrés de Valencia), through a diachronic analysis of the continuity and variation of the type and definition of the literary sources. The aim is to define the way in which the Abraham's image transforms into the Hispanic Baroque through the figure of the Christian hero. Moreover, this study's objective is to identify its visual and discursive antecedents as well as significant loans in the line of what defined by Bialostocki as framing subject.

Keywords: *Sacrifice of Isaac, Abraham, framing subject, Hispanic Baroque, Jerónimo Jacinto Espinosa.*

* El presente trabajo forma parte del proyecto I+D, "Los tipos iconográficos: El Antiguo Testamento I" har2015-65176-p, del Ministerio de Economía y Competitividad.

El Génesis 22 alberga una de las escenas del Antiguo Testamento más comunes tanto en el arte paleocristiano y medieval como Barroco, el Sacrificio de Isaac. La mayor parte de estas representaciones muestran el momento álgido de la narración bíblica, es decir Abraham alza el cuchillo sobre su hijo Isaac cuando la divinidad se hace presente para detener su acción. Sin embargo, también se pueden presentar episodios anteriores y posteriores a este instante. El alto grado de difusión del tema se debió, en buena parte, al dramatismo del suceso, pero sobre todo a la exégesis tipológica de la literatura patrística, que vio en este holocausto veterotestamentario una prefiguración del martirio de Cristo.

Génesis 22:

Después de estas cosas sucedió que Dios tentó a Abraham y le dijo: "¡Abraham, Abraham!" Él respondió: "Heme aquí". Díjole: "Toma a tu hijo, a tu único, al que amas, a Isaac, vete al país de Moria y ofrécele allí en holocausto en uno de los montes, el que yo te diga". Levantóse, pues, Abraham de madrugada, aparejó su asno y tomó consigo a dos mozos y a su hijo Isaac. Partió la leña del holocausto y se puso en marcha hacia el lugar que le había dicho Dios. Al tercer día levantó Abraham los ojos y vio el lugar desde lejos. Entonces dijo Abraham a sus mozos: "Quedaos aquí con el asno. Yo y el muchacho iremos hasta allí, haremos adoración y volveremos donde vosotros". Tomó Abraham la leña del holocausto, la cargó sobre su hijo Isaac, tomó en su mano el fuego y el cuchillo, y se fueron los dos juntos. Dijo Isaac a su padre Abraham: "¡Padre!" Respondió: "¿Qué hay, hijo?". "Aquí está el fuego y la leña, pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?". Dijo Abraham: "Dios proveerá el cordero para el holocausto, hijo mío". Y siguieron andando los dos juntos. Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abraham el altar, y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y le puso sobre el ara, encima de la leña. Alargó Abraham la mano y tomó el cuchillo para inmolar a su hijo. Entonces le llamó el Ángel de Yahveh desde los cielos diciendo: "¡Abraham, Abraham!" Él dijo: "Heme aquí". Dijo el Ángel: "No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que tú eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único". Levantó Abraham los ojos, miró y vio un carnero trabado en un zarzal por los cuernos. Fue Abraham, tomó el carnero, y lo sacrificó en holocausto en lugar de su hijo. Abraham llamó a aquel lugar "Yahveh provee", de donde se dice hoy en día: "En el monte 'Yahveh provee'". El Ángel de Yahveh llamó a Abraham por segunda vez desde los cielos, y dijo: "Por mí mismo juro, oráculo de Yahveh, que por haber hecho esto, por no haberme negado tu hijo, tu único, yo te colmaré de bendiciones y acrecentaré muchísimo tu descendencia como las

estrellas del cielo y como las arenas de la playa, y se adueñará tu descendencia de la puerta de sus enemigos. Por tu descendencia se bendecirán todas las naciones de la tierra, en pago de haber obedecido tú mi voz". Volvió Abraham al lado de sus mozos, y emprendieron la marcha juntos hacia Berseba. Y Abraham se quedó en Berseba. Después de estas cosas, se anunció a Abraham: "También Milká ha dado hijos a tu hermano Najor: Us, su primogénito; Buz, hermano del anterior, y Quemel, padre de Aram, Késed, Jazó, Pildás, Yídlaf y Betuel". (Betuel engendró a Rebeca). Estos ocho le dio Milká a Najor, hermano de Abraham. Su concubina, llamada Reumá, también dio a luz a Tébj, Gájam, Tájas, y Maaká. (Gn 22, 1-24)¹.

1. (Gn, 22, 1-24)

- 1 "Quae postquam gesta sunt, tentavit Deus Abraham et di xit ad eum: 'Abraham'. Ille respondit: 'Adsum'.
- 2 Ait: 'Tolle filium tuum unigenitum, quem diligis, Isaac et vade in terram Moria; atque offer eum ibi in holocaustum super unum montium, quem monstravero tibi'.
- 3 Igitur Abraham de nocte consurgens stravit asinum suum ducens secum duos iuvenes suos et Isaac filium suum. Cumque concidisset ligna in holocaustum, surrexit et abiit ad locum, quem praeceperat ei Deus.
- 4 Die autem tertio, elevatis oculis, vidit locum procul
- 5 dixitque ad pueros suos: 'Expectate hic cum asino. Ego et puer illuc usque prope-
rantes, postquam adoraverimus, revertemur ad vos'.
- 6 Tulit quoque ligna holocausti et imposuit super Isaac filium suum; ipse vero portabat in manibus ignem et cultrum. Cumque duo pergerent simul,
- 7 dixit Isaac Abrahæ patri suo: 'Pater mi'. Ille respondit: 'Quid vis, fili?'. 'Ecce, inquit, ignis et ligna; ubi est victima holocausti?'.
- 8 Dixit Abraham: 'Deus providebit sibi victimam holocausti, fili mi'. Pergebant ambo pariter;
- 9 et venerunt ad locum, quem ostenderat ei Deus, in quo aedificavit Abraham altare et desuper ligna composuit. Cumque colligasset Isaac filium suum, posuit eum in altari super struem lignorum
- 10 extenditque Abraham manum et arripuit cultrum, ut immolaret filium suum.
- 11 Et ecce angelus Domini de caelo clamavit: 'Abraham, Abraham'. Qui respondit: 'Adsum'.
- 12 Dixitque: 'Non extendas manum tuam super puerum neque facias illi quidquam. Nunc cognovi quod times Deum et non pepercisti filio tuo unigenito propter me'.
- 13 Levavit Abraham oculos suos viditque arietem unum inter vepres haerentem cornibus; quem assumens obtulit holocaustum pro filio.
- 14 Appellavitque nomen loci illius: 'Dominus videt'. Unde usque hodie dicitur: 'In monte Dominus videtur'.
- 15 Vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo et dixit:
- 16 'Per memetipsum iuravi, dicit Dominus: quia fecisti hanc rem et non pepercisti filio tuo unigenito,
- 17 benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli et velut arenam, quae est in litore maris. Possidebit semen tuum portas inimicorum suorum,
- 18 et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae, quia oboedisti voci meae'.
- 19 Reversus est Abraham ad pueros suos, et surrexerunt abieruntque Bersabee simul, et habitavit Abraham in Bersabee.
- 20 His ita gestis, nuntiatum est Abrahæ quod Melcha quoque genuisset filios Nachor fratri suo:
- 21 Us primogenitum et Buz fratrem eius et Camuel patrem Aram
- 22 et Cased et Azau, Pheldas quoque et Iedlaph
- 23 ac Bathuel, de quo nata est Rebecca. Octo istos genuit Melcha Nachor fratri Abrahæ.
- 24 Concubina vero illius, nomine Reuma, peperit Tabee et Gaham et Tahas et Maacha".

Tras abordar el tema de estudio del Sacrificio de Isaac, pude observar que las cualidades fácticas presentes en una de las variaciones del tipo iconográfico, ligadas siempre al momento culminante del pasaje veterotestamentario, llevaban directamente a la afinidad mental que se instaura entre el dramatismo de la narración y el de la representación. En este sentido, el trabajo ahonda en el estudio del tema de encuadre de la representación del sacrificio, cuyo alto grado de difusión se debió, en buena parte, al dramatismo del suceso, pero sobre todo a la exégesis tipológica de la literatura patrística, cuyo apriorismo radica en que el Antiguo Testamento es la Ley velada mientras que el Nuevo es la Ley revelada por Dios, encontrando en el primero manifestaciones e imágenes que son prefigura del segundo.

Este planteamiento se respalda a través de un acervo textual en el cual no solo destaca la exegética patrística sino también una enraizada tradición hebraica, en la que proliferan los tipos y variantes que difieren de los textos y nutren la realización de este estudio. Debemos acudir, en primer lugar, al versículo duodécimo del pasaje veterotestamentario para hallar la primera de las claves exegéticas, la exhortación por parte de la figura angélica a detener el sacrificio, interpretada por la literatura patrística como una resistencia del padre a detener el acto, que refuerza la lectura de Abraham como modelo heroico de fe y obediencia.

No obstante, también encontramos la presencia del Sacrificio de Isaac en contexto hebraico, inserto en la festividad del año nuevo judío *Rosh Hashanah*, como paradigma de rito de expiación, siendo objeto de estudio para la literatura midráshica temprana así como para la tradición targúmica, como atestiguan el Libro de los Jubileos, el Cuarto Libro de los Macabeos y el Génesis Rabbah.

En este sentido, la lectura que realizará Louis Ginzberg² de los textos y leyendas hebreas nos da una visión aún más heroica del patriarca al presentarlo como vencedor frente al demonio.

Una vez comenzado su viaje, según lo narrado por Ginzberg, tanto Abraham como Isaac son puestos a prueba por el demonio que los acecha en el camino y los tienta en tres ocasiones. En primer lugar, Satanás cobra la forma de un anciano humilde y de contrito espíritu que

2. Ginzberg, Louis. *The Legends of the Jews. Vol 1 Bible Times and Characters from the creation to Jacob*. Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 1913, págs. 271-279.

cuestiona el mandato divino y lo avisa de la atrocidad que está dispuesto a cometer.

En un segundo momento, Satán retoma su empresa y, adquiriendo la forma de un apuesto joven, advierte a Isaac de su trágico final instándole a que no haga caso de su padre, quien está dispuesto a sacrificarlo por nada. Tras esto Isaac comunica lo sucedido a Abraham quien le advierte que se cuide del demonio y, por segunda vez, reprende al diablo quien tras esto adopta la forma de un poderoso arroyo que corta el paso hacia el lugar del sacrificio. Abraham consciente de que previamente en ese lugar no había ningún arroyo se da cuenta de que, por tercera vez en el tercer día de su viaje, Satán les estaba intentando apartar del mandato divino. En este punto y tras convencer a su hijo de que aquello no era más que otra estrategia del Diablo, Abraham pronuncia las palabras: "El Señor te reprende" y, tras esto, Satán aterrorizado por la voz del patriarca huye y deja el camino tal y como estaba. En este sentido la literatura hebraica nos devuelve la imagen de un Abraham heroico y triunfante frente al mal.

Antes de adentrarnos en la construcción de la imagen del héroe cristiano, creo oportuno destacar ciertos aspectos metodológicos vinculados a los planteamientos realizados por Jan Bialostocki en torno al concepto de tema de encuadre³. Partimos de la premisa de que la imagen visual está profundamente enraizada en lo que Bialostocki denominó la prehistoria del espíritu humano, el cual ha ido adscribiéndole una serie de valores mágicos que han garantizado su perdurabilidad e inercia entre los milenios.

Esta fuerte inercia de las imágenes a perdurar es inexorable al concepto de tema de encuadre introducido por Bialostocki dentro del léxico propio de la disciplina y que surge de la observación directa de cómo a lo largo del devenir histórico en muchas ocasiones y, frente a la necesidad de conformar un tipo iconográfico nuevo, se ha recurrido a esquemas preexistentes de otros tipos.

Bialostocki plantea este concepto con el ulterior fin de acentuar la trasferencia de función y lo que podríamos denominar situación espiritual del tema, inherente a la creación de tipos iconográficos nuevos a partir de esquemas compositivos previos.

3. Bialostocki, Jan. *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Traducción de José M. Pomares. Barcelona, Barral, 1973, págs. 52-63.



Fig. 1. *Paleta de Narmer*, I Dinastía. Altura: 64 cm, ancho: 42 cm, peso: 9,4 kilos. British Museum, Londres (Reino Unido).

venir histórico a través de los siglos, lo que derivará en la conformación de Abraham como figura heroica.

Debemos remontarnos a Egipto, más concretamente a la *Paleta de Narmer* (Fig. 1), para hallar uno de los primeros relieves en donde se presenta este esquema compositivo. La placa de esquisto verde datada ca. 3000/3100 a. C. alberga en sus bajorrelieves un conjunto de elementos iconográficos que devendrán en símbolos recurrentes dentro del arte de propaganda faraónica del Antiguo Egipto. Centrándonos únicamente en la escena principal del anverso de la paleta, encontramos la representación de Narmer, jerárquicamente diferenciado por su tamaño, agarrando por el pelo a un enemigo. Narmer va ataviado con la corona del Alto Egipto, faldellín, barba osiríaca, rabo de toro o de león y alza con su mano de-

No obstante, en esta asimilación de modelos previos no solo se transfieren valores formales sino que también se filtran aspectos pertenecientes a la función y al significado del tema. Paradigma de esta transferencia es el tema de encuadre del pisotón triunfal, que heredarán las imágenes de la Inmaculada pisando la serpiente como símbolo de victoria sobre el pecado original, atestiguando así la pervivencia de significados a lo largo de la historia y a través de las culturas.

Podemos admitir pues que el concepto tema de encuadre se integra dentro de la raíz de la tradición iconológica y, en última instancia, nos remite a los términos de continuidad y variación de Fritz Saxl.

Es momento de atender al origen del esquema compositivo del Sacrificio de Isaac y a su de-

recha una maza con la que se dispone a golpear a su enemigo, al que sujeta con la mano izquierda a través de una protuberancia troncocónica que emerge de su cabeza. Bajo este esquema compositivo, la *Paleta de Narmer* nos presenta al faraón como garante del orden frente al caos.

Tanto el uso propagandístico como la asociación directa entre las cualidades fácticas o expresivas de los protagonistas y los conceptos de victoria y gloria hicieron que este modelo compositivo penetrara en el imaginario colectivo egipcio.

Esta misma protuberancia es visible en la conocida como *MacGregor-Label* realizada en la primera Dinastía en la cual se representa al faraón Hor-Den dispuesto a asestar el golpe final a su enemigo. Si nos detenemos en la representación del enemigo, podemos observar que este se representa semidesnudo, una característica muy ligada al estado de sometimiento impuesto por la figura del opresor, erguido y de mayor tamaño. Esta desnudez será un elemento que acompañará al esquema compositivo y que pervivirá en algunas representaciones del Sacrificio de Isaac a lo largo de los siglos, llegando hasta el caso del Sacrificio pintado por Espinosa.

En este sentido, si el enemigo se somete al mandato del faraón, Isaac en tanto que figura arrodillada y semidesnuda es sometido por su padre, quien personifica la figura heroica de la cristiandad en tanto que obediencia al mandato divino, atestiguando así la transmisión de un modelo compositivo que perduró entre los milenios.

Las siguientes piezas a destacar dentro de este discurso son dos pectorales provenientes de la duodécima dinastía, concretamente pertenecientes al faraón Sesostri III y Amenemhath III. En ellos se observa la representación del faraón sometiendo al enemigo, ya sea encarnado en la figura de Horus como halcón, en el caso del primero o de forma antropomorfa en el segundo. En ese sentido, el faraón del Imperio nuevo se asocia al campeón de Maat recogiendo los valores de justicia, equilibrio y orden frente a su polaridad, personificada por Isfet en representación de la iniquidad y el caos.

En la XIX Dinastía, los relieves de Ramsés II ejecutando a sus enemigos en el templo de Beit el Wali, realizados aún bajo el gobierno de Seti I, cuando Ramsés aún era un joven príncipe son testigos del vínculo existente entre el esquema compositivo y el concepto de continuidad

dinástica. Por otro lado, en esta representación se evidencian los rasgos que definen al enemigo como extranjero, entendido como desafío frente al orden establecido por el faraón.

Si nos detenemos en los relieves de los pilonos de Edfú, realizados en período Ptolemaico, podemos observar cómo Ptolomeo XIII también se hace representar de este modo. El discurso compositivo se difunde por el ámbito próximo oriental, incluido Egipto, terminando por asimilarse en la zona occidental del Mediterráneo, donde el helenismo entendido como fenómeno cultural fusiona las tradiciones próximo orientales y las mediterráneas.

En el mundo antiguo contamos con un *Kalpis* griego de figuras rojas, en el cual Teseo como héroe nacional ateniense se dispone a matar a Procusto. Este ser malvado al que se enfrenta el héroe griego se dedicaba a torturar a los huéspedes que invitaba a descansar en su posada y, por lo tanto, profana el valor de la hospitalidad tan apreciado en la Antigüedad y, por ende, su muerte hace aun más heroico el último trabajo de Teseo.

En las representaciones del tema mítico se aprecia cómo el héroe se abalanza sobre Procusto en una escena cargada de tensión y dinamismo y, mientras se aferra a su cabellera, alza su arma dispuesto a decapitarlo, reforzando así la asociación del gesto y su valor simbólico.

Por otro lado, la figura mitológica de las amazonas es entendida como metáfora del extranjero, es decir aquello lejano de la civilización y, por ende, de la polis, remitiéndonos de nuevo a la ya abordada imagen del enemigo extranjero. Las amazonas son adolescentes solteras, pero sexualmente activas, bravías e indomables, solo vencidas por grandes héroes como Teseo o Heracles. Debido a que las representaciones de amazonomaquias son prolíficas he escogido tan solo dos ejemplos cuya composición se ajusta a la perfección al tema de encuadre.

En primer lugar, el sarcófago de un matrimonio de difuntos, realizado en mármol, hoy en el Museo del Louvre (Fig. 2). En uno de sus laterales, encontramos una de las luchas entre soldados griegos y amazonas galopantes, en el cual podemos ver cómo de forma repetida, aunque con cierta variación está presente el esquema compositivo heredado del Antiguo Egipto. El soldado griego, ataviado con su armadura



completa se abalanza sobre una amazona galopante atrapándola por su casco y repitiendo el mismo gesto violento.

En una composición algo más abigarrada, la losa frontal del sarcófago de manufactura ática realizado ca. el siglo III d. C., hoy en el Museo de Santa Giulia en Brescia, es apreciable la pervivencia de este esquema representado en piezas de carácter funerario, al igual que la variante del Sacrificio de Isaac vinculada a la *Commendatio Anime*.

La gestualidad de estas obras se transfiere probablemente entre los siglos VI-VII a las representaciones del Sacrificio de Isaac, atestiguando así el desplazamiento del dominio de pertenencia pagano al cristiano y la total asimilación de un esquema compositivo oriental en occidente. La translación parece evidente, aquello que antes se asoció al héroe o soberano pagano, garante del orden y que triunfa sobre el mal, se renueva en la figura de Abraham quien tras este acto reafirma su fe y se alza como héroe cristiano.

Fig. 2. Lateral del sarcófago de una pareja de difuntos con amazonomaquia, 180 d. C. Mármol, alto: 2,3 m, largo: 2,8 m, profundidad: 1,1 m. Musée du Louvre, París (Francia).



Fig. 3. Capitel sudoeste del crucero de San Pedro de la Nave, s. VII y VIII. Labra a bisel. Iglesia de San Pedro de la Nave, El Campillo, Zamora (España).

Pág. siguiente Fig. 4. Donatello, *Sacrificio de Isaac*, 1421. Mármol, 188 x 56 cm. Museo dell' Opera del Duomo, Florencia (Italia).

cursivo, la *Iluminación* realizada en la *Topographia Christiana de Cosmas Indicopleustes* presenta a Abraham con esta misma gestualidad, dispuesto a sacrificar a su hijo, aferrándose a los cabellos del mismo para ejecutar el mandato divino.

Dos siglos más tarde, al norte de la Península, se realiza un relieve labrado en la cara frontal del capitel sudoeste del crucero de la iglesia de San Pedro de la Nave donde este mismo esquema compositivo es retomado para representar el momento culminante del Génesis 22 (Fig. 3).

En el Renacimiento este esquema compositivo es más difícil de rastrear dentro de las diversas representaciones del tipo iconográfico, aunque su continuidad no se ve truncada como atestiguan la representación del *Sacrificio* de Andrea Mantegna o la escultura de bulto redondo realizada por Donatello (Fig. 4).

En el primero de los casos se ha optado por una gestualidad más sosegada mientras que en el segundo los matices del mármol nos permiten apreciar la virulencia con la que Abraham se aferra a la cabellera de su hijo, quien en ambas representaciones aparece desnudo y maniatado por la espalda, un recurso, como ya hemos visto, heredado de la Antigüedad.

El destino de este préstamo compositivo a lo largo del medioevo se verá reflejado en numerosas biblias de capitales ilustradas en entornos clericales como refuerzo visual del modelo de obediencia y sumisión a los dictados monacales. La representación del momento culminante del pasaje del Génesis 22 florece durante el medioevo a la par que la lucha de las virtudes y los vicios y, por lo tanto, la figura de Abraham se encuentra más ligada a la del héroe que a la de padre.

Inserta en este hilo dis-

La similitud que esta escultura guarda con la talla polícroma realizada por Berruguete en 1526 nos sirve de nexo entre el Renacimiento y el Barroco hispánico. En la talla, Berruguete lleva al extremo el dramatismo del pasaje veterotestamentario, acrecentando la desnudez de ambas figuras y sus expresiones de horror, pero sin alterar las cualidades expresivas del momento sacrificial.

Llegados a este punto, conviene detenernos en el *Sacrificio* que pinta Pedro de Orrente a comienzos del siglo XVII (Fig. 5) y que durante años fue atribuido a Jerónimo Jacinto de Espinosa. En esta obra, hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Orrente emplea como recurso la venda que cubre los ojos de Isaac para representar con verosimilitud el préstamo compositivo heredado de la protuberancia troncocónica que emergía del enemigo del Faraón Narmer.

Adentrándonos en el estudio iconográfico de la pintura de Espinosa conservada en la Real Parroquia de San Andrés de Valencia (Fig. 6), vemos cómo el pintor alicantino emplea el mismo recurso que Orrente para resolver el momento álgido del pasaje del Génesis 22.

Jerónimo Jacinto de Espinosa, pintor nacido en Cocentaina, Alicante, se convirtió durante su juventud en uno de los principales exponentes del Barroco valenciano, y trabajó principalmente para numerosos conventos y órdenes religiosas, tras la muerte de Francisco Ribalta en 1628.

En las antípodas del dinamismo característico de las representaciones del Génesis 22, inherentes a la virulenta narración bíblica, la pintura de Espinosa viene marcada por cierto estatismo. El juego claroscuro otorga al misticismo de la luz divina, que emerge de la esquina superior izquierda, la capacidad de suspender la

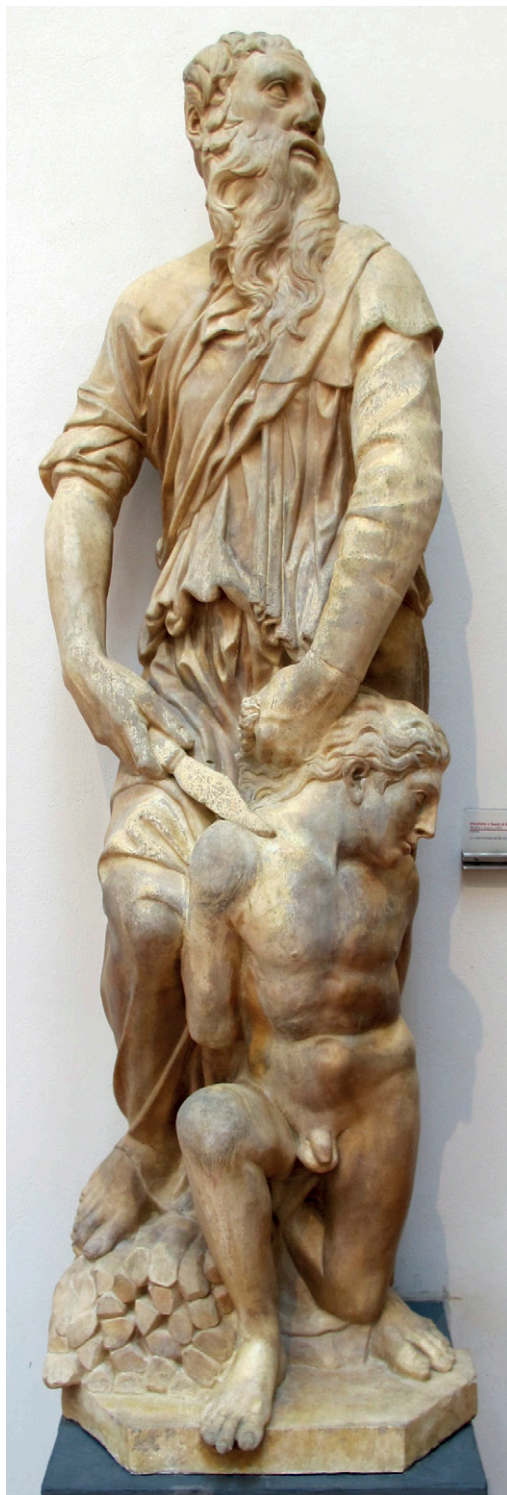




Fig. 5. Pedro de Orrente, *El sacrificio de Isaac*, ca. 1616. Óleo sobre lienzo, 133,5 x 167 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao (España).

violencia del acto sacrificial centrando así la atención en la intervención angélica. El plano celestial ha sido representado a través de un ángel de poderosos brazos que desciende de los cielos, ataviado con una túnica rúbea para detener el brazo del patriarca y, al mismo tiempo, indicar el lugar del carnero que habrá de sustituir a Isaac en su holocausto. El animal sacrificial, representado tal y como es descrito por las sagradas escrituras, permitió a los primeros exegetas cristianos establecer los ya abordados vínculos entre Isaac y Cristo. Tempranas asociaciones como la que realizó Tertuliano en su texto *Adversus iudaeos*, redactado en torno al 200 d. C., (TERT. Adv.iud. X; PL 2, 626)⁴ donde incidió sobre los elementos de la Pasión, presentes en el episodio del Gn 22, tales como la madera

4. Sed quoniam haec fuerant sacramenta quae temporibus Christi perficienda servabantur, et Isaac cum ligno servatus est ariete oblato in vepre cornibus haerente et Christus suis temporibus lignum humeris suis portavit inhaerens cornibus crucis corona spinea capiti eius circumdata. Hunc enim oportebat pro omnibus gentibus fieri sacrificium qui tamquam ovis ad victimam ductus est et velut agnus coram tondente se sine voce sic non aperuit os suum.

de cedro o el zarzal, que serán la cruz y la corona de espinas del Nuevo Testamento.

Por lo que respecta al análisis de la figura de Isaac, este ha sido representado semi-desnudo y maniatado, aludiendo a ese sometimiento frente a la voluntad divina, antes mencionado. En este sentido, una de las claves interpretativas en lo relativo a la figura de Isaac se encuentra en el versículo noveno, en el cual se especifica que Abraham ató a Isaac. “Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abraham el altar, y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y le puso sobre el ara, encima de la leña” (Gn 22, 9)⁵. Algunos exegetas interpretan que es Isaac quien pide ser atado para no ofrecer resistencia, planteando así que esta *Akedah*, término hebraico que significa atadura o ligadura, demuestra la predisposición al sacrificio.

Por su parte la hermenéutica cristiana insiste en la lectura tipológica, que asocia desde el siglo II a Isaac con Cristo y que, de manera velada, es conducido al sacrificio como cordero. Será Melitón de Sardes quien afirme que Isaac no muestra rechazo o miedo, permaneciendo inmóvil y callado frente al momento álgido del relato, siguiendo la línea interpretativa que aborda el Nuevo Testamento, por medio de las prefiguraciones del Antiguo.

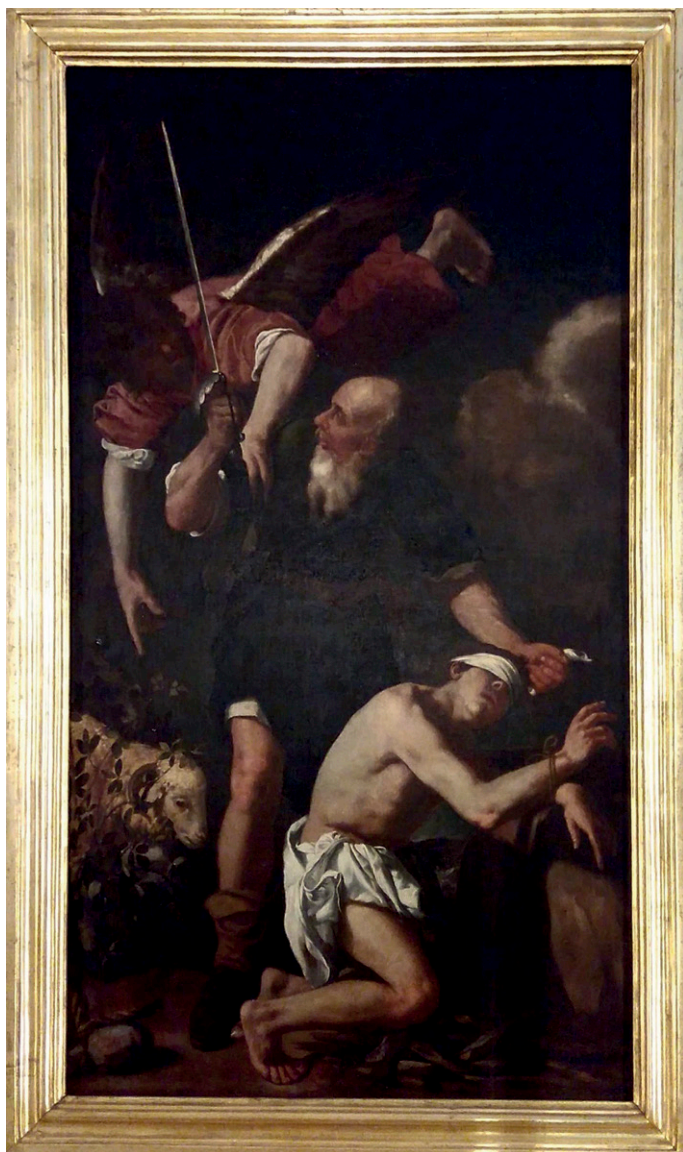


Fig. 6. Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Sacrificio de Isaac*, primera mitad del s. XVII. Óleo sobre lienzo, 100 x 35 cm. Real Parroquia de San Andrés, Valencia (España).

5. (Gn 22, 9) 9 et venerunt ad locum, quem ostenderat ei Deus, in quo aedificavit Abraham altare et desuper ligna composuit. Cumque colligasset Isaac filium suum, posuit eum in altari super struem lignorum.

En contraposición a Abraham, Isaac no va calzado, una particularidad iconográfica que nos remite a los relieves del pórtico del Cordero de San Isidoro de León, realizado en la primera década del siglo XII, siendo uno de los primeros ejemplos en los que aparece Isaac descalzándose. Este hecho sin duda guarda relación con Moisés, a quien la divinidad le instó a descalzarse al adentrarse en tierra santa: “No te acerques aquí; quita las sandalias de tus pies, porque el lugar en que estás es tierra sagrada” (Ex 3, 5).⁶

En lo relativo al altar, tanto Espinosa como Orrente son conocedores de la prohibición establecida en el Éxodo que alude a que el altar sacrificial no debe ser contaminado por la mano del hombre ni debe presentar piedras labradas, sino que ha de conformarse de la manera más pura posible: “Hazme un altar de tierra para ofrecer sobre él tus holocaustos y tus sacrificios de comunión, tus ovejas y tus bueyes. En todo lugar donde haga yo memorable mi nombre, vendré a ti y te bendeciré. Y si me haces un altar de piedra, no lo edificarás de piedras labradas; porque al alzar tu cincel sobre ella queda profanada. Tampoco subirás por gradas a mi altar, para que no se descubra tu desnudez sobre él”. (Ex 20, 24-26)⁷ En este caso el altar se compone de unas lajas pétreas y una pequeña pila lígnea dispuesta bajo las rodillas de Isaac.

Abraham es retratado por Espinosa como un hombre vetusto, barbado tal y como fue concebido dentro de las representaciones del tipo iconográfico desde el siglo IV d. C. salvando algunas excepciones como el sarcófago francés de Santa Quiteria en Landes. En su mano derecha empuña lo que habrá de ser el arma del sacrificio, en este caso Espinosa descarta el clásico cuchillo sacrificial heredado de las representaciones vinculadas a la *Commendatio Animae* y opta por pintar una espada de cazoleta, también conocida como espada de guarnición de taza, cuyo nombre es de origen español y aparece registrado por primera vez en las *Coplas de la panadera* de Juan de Mena, escritas entre 1445 y 1450 aproximadamente. Por lo que respecta a la vestimenta del patriarca hebreo, esta

6. (Ex 3, 5)

Ne appropies, inquit, huc; solve calceamentum de pedibus tuis; locus enim, in quo stas, terra sancta est.

7. (Ex 20, 24-26)

24 Altare de terra facietis mihi et offeretis super eo holocausta et pacifica vestra, oves vestras et boves; in omni loco, in quo memoriam fecero nominis mei, veniam ad te et benedicam tibi.

25 Quod si altare lapideum feceris mihi, non aedificabis illud de sectis lapidibus; si enim levaveris cultrum super eo, polluetur.

26 Non ascendes per gradus ad altare meum, ne reveletur turpitudine tua.

guarda cierta similitud con la esquemática miniatura de la Biblia de San Isidoro de León, en la cual Abraham va ataviado con tres telas de diferente cromatismo, que acentúan la presencia de un cinto de tela ceñido a la cintura, marcado en la pintura de Espinosa en tonos rojizos.

Retomando el análisis, podemos observar cómo Abraham se aferra a la testa de su hijo brotándole de su mano izquierda un pequeño trozo de la blanca tela que cubre los ojos de Isaac. En este sentido, la gestualidad permite a Abraham erigirse como figura heroica de la cristiandad sirviendo como modelo a seguir, paradigma de fe y obediencia ciega, vinculado a los conceptos de sacrificio y expiación. Inserta en esta línea interpretativa se encuentra una de las siete epístolas, no atribuidas a San Pablo, concretamente la primera escrita por Santiago, en la cual podemos leer:

Hablad y obrad tal como corresponde a los que han de ser juzgados por la Ley de la libertad. Porque tendrá un juicio sin misericordia el que no tuvo misericordia; pero la misericordia se siente superior al juicio. ¿De qué sirve, hermanos míos, que alguien diga: "Tengo fe", si no tiene obras? ¿Acaso podrá salvarle la fe? (...) Así también la fe, si no tiene obras, está realmente muerta. Y al contrario, alguno podrá decir: "¿Tú tienes fe?; pues yo tengo obras. Pruébame tu fe sin obras y yo te probaré por las obras mi fe. ¿Tú crees que hay un solo Dios? Haces bien. También los demonios lo creen y tiemblan. ¿Quieres saber tú, insensato, que la fe sin obras es estéril? Abraham nuestro padre ¿no alcanzó la justificación por las obras cuando ofreció a su hijo Isaac sobre el altar? ¿Ves cómo la fe cooperaba con sus obras y, por las obras, la fe alcanzó su perfección? Y alcanzó pleno cumplimiento la Escritura que dice: Creyó Abraham en Dios y le fue reputado como justicia y fue llamado amigo de Dios". Ya veis cómo el hombre es justificado por las obras y no por la fe solamente. (St. 2, 12-24)⁸.

8. (St. 2, 12-24)

12 Sic loquimini et sic facite sicut per legem libertatis iudicandi.

13 Iudicium enim sine misericordia illi, qui non fecit misericordiam; superexsultat misericordia iudicio.

14 Quid proderit, fratres mei, si fidem quis dicat se habere, opera autem non habeat? Numquid poterit fides salvare eum?

15 Si frater aut soror nudi sunt et indigent victu cotidiano,

16 dicat autem aliquis de vobis illis: "Ite in pace, calefacimini et saturamini", non dederitis autem eis, quae necessaria sunt corporis, quid proderit?

17 Sic et fides, si non habeat opera, mortua est in semetipsa.

18 Sed dicet quis: "Tu fidem habes, et ego opera habeo". Ostende mihi fidem tuam sine operibus, et ego tibi ostendam ex operibus meis fidem.

19 Tu credis quoniam unus est Deus? Bene facis; et daemones credunt et contremiscunt!

20 Vis autem scire, o homo inanis, quoniam fides sine operibus otiosa est?

A modo de conclusión, podemos afirmar que la pintura de Espinosa atestigua cómo el esquema compositivo se ha resuelto con eficacia como medio propagandístico al servicio de imperativos ideológicos específicos, ya sean paganos o cristianos. En tanto que imagen ha adoptado diferentes formas y estilos, pero su visualidad le ha garantizado una supervivencia milenaria.

21 Abraham, pater noster, nonne ex operibus iustificatus est offerens Isaac filium suum super altare?

22 Vides quoniam fides cooperabatur operibus illius, et ex operibus fides consummata est;

23 et suppleta est Scriptura dicens: "Credidit Abraham Deo, et reputatum est illi ad iustitiam", et amicus Dei appellatus est.

24 Videtis quoniam ex operibus iustificatur homo et non ex fide tantum.